

Художественная семантика имени собственного: об одном антропониме в «Горе от ума»

1

Уже современники А.С. Грибоедова обратили внимание на одну важную особенность его знаменитой комедии: по ходу действия на сцене появляется много эпизодических персонажей, не связанных напрямую с потребностями развития сюжета и сценической интриги¹. Еще большее количество внесюжетных лиц упоминается в репликах персонажей пьесы². Роль этих вроде бы второстепенных фигур является на самом деле весьма немаловажной: они создают у читателя впечатление «разомкнутости» художественного мира пьесы, вводят существование сценических героев в широкий социально-идеологический контекст. Поэтому легко объясним интерес, с которым современные исследователи «Горя от ума» обращаются к этим мастерски начертанным силуэтам³. Так, С.А. Фомичев утверждает: «Особого внимания заслуживают внесценические персонажи, активное введение которых в сюжет является новаторским завоеванием Грибоедова, хотя уже в догрибоедовской комедии можно обнаружить упоминаемых по ходу действия лиц, подчас довольно колоритных и запоминающихся... Однако только Грибоедов ввел их в таком неисчислимом количестве, создавая не ослабевающее на всем протяжении пьесы впечатление присутствия где-то рядом «тьмы и тьмы» знакомых незнакомцев, и тем самым как бы раздвинул стены фамусовского особняка, вынес действие на площадь, укрупняя основной конфликт пьесы: столкновение пылкого правдолюбца с косной общественной средой»⁴.

Большое количество эпизодических и внесценических персонажей важно и в другом отношении: оно способствует созданию особого впечатления от восприятия пьесы – эффекта зеркальности, когда постоян-

¹ П.А. Катенин писал об этом в письме Н.И. Бахтину от 17 февраля [1 марта] 1825 г. (См.: Катенин П.А. Размышление и разборы. М., 1981. С. 253). П.А. Вяземский замечает: «Самые странности комедии Грибоедова достойны внимания: расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он, без сомнения, расширил и границы самого искусства» (Вяземский П.А. Фон-Визин // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 224).

² По подсчетам Н.К. Пиксанова – свыше 45 различных лиц (см.: Пиксанов Н.К. Грибоедов: Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 295).

³ См., напр., статью, посвященную специально этой теме: Борисов Ю.Н. О внесценических образах в «Горе от ума» А.С. Грибоедова и русских стихотворных комедиях XVIII–начала XIX века // Освободительное движение в России. Саратов, 1989. Вып. 13. С. 33–50.

⁴ Фомичев С.А. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 1983. С. 35.

ные переклички между персонажами приводят к ощущению их внутреннего единства, похожести. Одни персонажи как бы отражаются разными гранями в других. «Весь фамусовский мир – это именно мир-автомат, мир повторов, дублей, единообразия, обезьянничанья, копий, сколков», – утверждает В.Скуратовский¹. Естественно, что и внесюжетные персонажи вовлечены в эту систему многократных отражений: «... Внесюжетные и внесценические персонажи как бы зеркально отражают качества действующих лиц комедии, и не просто отражают, а укрупняют, увеличивают, возвеличивают. Максим Петрович, скажем, конечно же, более идеальный негодай, чем Фамусов», – пишет В.Соловьев². Отсюда обилие сравнений и отождествлений в репликах героев: «В нем Загорецкий не умрет», – характеризует Молчалина Чацкий; мадам Розье, по мнению Фамусова, «вторая мать» для Софьи; «Такой же я, как вы, ужасный либерал», – обращается к Репетилову Загорецкий и т.д.

Иногда образуется целая цепочка подобных отражений. К примеру, любовная ситуация Софьи и Молчалина дублируется другими персонажами. Занимая более высокое положение в социальной иерархии, Софья проявляет себя как активная сторона в любовной ситуации, субъект эмоционального переживания, Молчалин же выступает как объект, реципиент этой страсти. В свою очередь, он обладает более высоким социальным статусом, чем Лиза, и активно пытается ее соблазнить. Лиза равнодушна к буфетчику Петруше, находящемуся на еще более низкой ступени иерархии. По мере развертывания цепочки отражений все мельче становится масштаб чувства и все виртуальнее, умозрительнее сама любовная ситуация. Если Софья охвачена эмоциями высокого накала и своими действиями реально ставит под угрозу собственную репутацию и благополучие, то Молчалин не прочь завести с Лизой только непродолжительную интрижку, а благосклонность горничной приобрести с помощью не слишком обременительных подарков. В этом случае отношения не реализуются в действия, замирая на стадии высказанного предложения. Наконец, буфетчик Петруша, вполне вероятно, вообще ничего не знает о симпатии со стороны Лизы, и, таким образом, любовная ситуация просто «сходит на нет», превратившись в ничем не объективированный психический акт. Обозначив стрелкой «направление» чувства, мы получили бы такую схему: Софья → Молчалин → Лиза →

¹ Скуратовский В. «Горе...» видимое и невидимое // Литературная учеба. М., 1989. № 2. С. 160. Об этом же пишет Ю.П. Фесенко (Фесенко Ю.П. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать...» // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 53–54).

² Соловьев В. Живые и жильцы: (Философия и композиция «Горе от ума») // Вопр. литературы. 1970. № 11. С. 160.

буфетчик Петруша; полноправным элементом в ней является образ внесценического персонажа³. Как мы видим, фигуры, упоминаемые в речи героев комедии, выполняют определенные художественные задачи, а потому эстетически значимы.

Представляется интересным попытаться выявить смыслы, привносимые в текст при помощи номинации внесценического персонажа, и проследить их реализацию в тексте комедии в соответствии с общими особенностями поэтики произведения. Иными словами, речь идет о художественных функциях номинативной единицы, проявляющихся при соотношении ее с тем или иным контекстом.

Рассмотрим в данной связи имя одного из внесценических персонажей, первым появляющегося по ходу действия в ряду подобных, незримо присутствующих фигур, – речь идет о мадам *Розье*. В 4-м явлении I действия Фамусов, укоряя Софью, вспоминает это имя и дает бывшей гувернантке краткую характеристику:

Уж о твоем ли не радели
Об воспитанье! с колыбели!
Мать умерла: умел я принимать
В мадам Розье вторую мать.
Старушку-золото в надзор к тебе приставил:
Умна была, нрав тихий, редких правил.
Одно не к чести служит ей:
За лишних в год пятьсот рублей
Сманить себя другими допустила.
Да не в мадаме сила⁴.

О ней же, по всей видимости, вспоминает Чацкий в 7-м явлении того же действия:

А тут ваш батюшка с мамамой за пикетом⁵.

³ На эти переклички обратил внимание В.М. Маркович (см.: *Маркович В.М.* Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 81).

⁴ Здесь и далее текст комедии цитируется по изданию: *Грибоедов А.С.* Соч. М.: Худож. лит., 1988.

⁵ Хотя имя «мамамы» не названо, речь, вероятно, идет именно о *Розье*. Фамусов утверждает, что гувернантка была нанята вскоре после смерти матери Софьи (такое впечатление создается бессоюзной связью между двумя предложениями). Отсутствие в репликах Чацкого хоть какого-либо упоминания о матери Софьи, скорее всего, означает, что она к моменту излагаемых Чацким событий отрочества уже умерла. Вряд ли Розье ушла из дома Фамусовых еще до отъезда Чацкого и на ее место была приглашена другая гувернантка – уж слишком свежа досада Фамусова на ее переход в другую семью. Следовательно, отроческая дружба Чацкого и Софьи, о которой последний вспоминает с такой нежностью, пришлась как раз на время отсутствия в доме мадам Розье.

Номинативная единица состоит из фамильного антропонима и апеллятива; данная структурная модель в тексте комедии встречается нередко и употребляется как в отношении персонажей-иностранцев (*мадам Розье, мосье Кок, барон фон Клоц*), так и в отношении героев русского происхождения (*княгиня Ласова, полковник Скалозуб, графиня Хрюмина*).

Апеллятив в составе номинативной единицы выступает в типичной для себя функции, указывая на профессиональную и национальную принадлежность персонажа, а также характеризуя его социальный статус. Наричательное существительное *мадам* (или русифицированное *мадама*) применялось в языке той эпохи к гувернантке, воспитательнице-иностранке (не обязательно француженке), нанимаемой в русскую дворянскую семью⁶. Вне связи с собственным именем в языке того времени употреблялись оба варианта (*мадама* и *мадам*); в «Горе от ума» и Фамусов, и Чацкий предпочитают русифицированную форму с падежными окончаниями. В сочетании с собственным именем могла употребляться только форма *мадам* (как и произносит ее Фамусов).

Указывая на профессиональную принадлежность героини, апеллятив одновременно заявляет о важной для автора теме – теме воспитания русского гражданина и патриота, которое, с точки зрения писателя, не может осуществляться иностранцами, чуждыми русской истории и культуре. Результатом порочного воспитания оказывается «жалкая тошнота по стороне чужой» и полное равнодушие (или, хуже того, презрение) к своему отечеству. Две сестры-княжны (вероятно, Тугоуховские), превозносящие Францию на балу у Фамусова, всего лишь повторяют, по мнению Чацкого, «урок, который им из детства натвержен». Конечно, чтобы сформулировать идею приоритета отечественной культуры в деле воспитания, необходимы и другие текстовые средства. Апеллятив только номинирует объект, но объект, важный для художественной реализации воплощаемой идеи. Поэтому можно утверждать, что данный апеллятив, функционирующий в составе номинативной единицы, входит в функциональное поле лексических средств, на базе которых получает развитие одна из важнейших тем комедии.

Сложнее обстоит дело с именем собственным.

2

Значением онима в художественном тексте является содержание образа, который им обозначен, т.е. совокупность информации о носителе имени, содержащейся в тексте или непосредственно выводимой из нее. Так, десигнат антропонима *Розье* включает в себя сведения о персонаже, которые читатель может почерпнуть из текста пьесы (например, мы

⁶ Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1957. Т.2: 3–Н. С. 530.

узнаем о возрасте, занятиях, чертах характера героини, об отношении к ней со стороны нанимателя и т.д.). Важный (хотя и факультативный, необязательный) компонент десигната – внутренняя форма имени, осуществляющая соотнесение антропонима с нарицательной лексикой. По своему статусу в составе десигната внутренняя форма собственного имени может быть расценена как особого рода коннотация, наслаивающаяся на семантику онима. При этом наличие внутренней формы позволяет подключить к этой семантике значение исходного апеллятива и связанные с ним коннотации.

Для литературной ономастики наличие осознаваемой внутренней формы антропонима чрезвычайно важно, так как на ее использовании основан прием характеристики персонажа посредством так называемых «говорящих имен». В этом случае семантика исходного апеллятива, в которую входят и разнообразные коннотации, гармонирует с другими компонентами десигната, соответствует ему. Скажем, князь Тугоуховский действительно оказывается туг на ухо и прибегает к помощи слуховой трубки (графиня бабушка, сама страдающая тем же пороком, подчеркивает в репликах именно эту его черту: «Он ничего не слышит»; «Что? а? глух, мой отец; достаньте свой рожок» и т.п.). Известна роль подобных имен в догрибоевской драматургии – в пьесах Д.И. Фонвизина, А.А. Шаховского, И.А. Крылова и др. Однако внутренняя форма может и дисгармонизировать с другими компонентами десигната. Тогда создается противоречие, и герою приписываются взаимоисключающие качества. Данный прием достаточно характерен для поэтики пьесы, и это уже было отмечено исследователями. И.П. Смирнов пишет: «...Комедия Грибоедова покоится на метафорическом способе изображения событий: одному и тому же обозначаемому объекту приписывается два разных смысла и два обозначения; ср. в связи с этим несовпадение этимологически прозрачных собственных имен с характерами их носителей, например, Софья, заблуждающаяся насчет Молчалина; Молчалин, бойко соблазняющий горничную...»⁷.

Образующееся противоречие эстетически значимо, оно акцентирует те или иные качества персонажа и задает общую эмоциональную «тональность» образа. Часто следствием такого противоречия является, к

⁷ Смирнов И.П. «Горе от ума» и «Бесы» // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. С. 107–108. На невозможность относить большую часть литературной антропоники «Горя от ума» к классическим «говорящим именам» обратил внимание П.Я. Черных (см.: Черных П.Я. Заметка о фамилиях в «Горе от ума» // Докл. и сообщ. филол. фак-та Моск. ун-та. М., 1948. Вып. 6. С. 46–49). Полемизируя с традиционной точкой зрения, он, на наш взгляд, впадает в другую крайность и пытается доказать полное отсутствие связи между признаком, лежащим в основе внутренней формы большинства антропонимов, и содержанием их десигнагов.

примеру, формирование иронического отношения к персонажу. Разумеется, значимое противоречие возникает при использовании не только ономастических единиц; данный прием захватывает многие компоненты текста и свойствен, вероятно, художественному мышлению Грибоедова-комедиографа. В речи одного и того же героя сталкиваются противоположные друг другу в смысловом отношении мнения и оценки, и это служит для особой иронической характеристики персонажа и его действий. Например, в приведенном фрагменте Фамусов высоко оценивает личные и профессиональные качества мадам Розье, а само присутствие в доме француженки-гувернантки считает проявлением собственной заботы о воспитании дочери. Однако буквально через несколько предложений он же произносит страстный монолог о губительной роли принимаемых воспитателей-иностранцев (в котором, кстати говоря, неожиданно оказывается на позициях, близких Чацкому):

Берем же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему,
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Противоречие поддерживается и предшествующим монологу обличением французских нравов:

А все Кузнецкий мост и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!

Противоречие, не замеченное героем, но фиксируемое читателем, налицо. Фамусов считает вредной, пагубной практику найма французских воспитателей, но сам не только следует этой практике, но и видит в этом свою родительскую заслугу.

Тот же Фамусов характеризует мадам Розье как «вторую мать» для Софьи, но покойная мать ее в 14-м явлении IV действия упоминается им же в качестве примера легкомысленного поведения:

Дочь, Софья Павловна! страмница!
Бесстыдница! где! с кем! Ни дать ни взять она,
Как мать ее, покойница жена.
Бывало, я с дражайшей половиной
Чуть врознь – уж где-нибудь с женщиной!

По сути, это единственное упоминание о жене Фамусова, что усиливает вескость характеристики⁸. Противоречие и здесь ясно осознается читателем (зрителем), ретроспективно соотносящим указанные фрагменты: отец – блюститель нравственности, чтобы воспитать дочь в рамках строгой морали, нанимает гувернантку, которую сам же характеризует прямо противоположным образом. Интересно, что Розье как бы оправдывает это сравнение с покойной матерью Софьи: единственное упоминание о гувернантке за пределами приведенного отрывка (в 7-м явлении I действия) рисует ее как раз наедине с мужчиной (Фамусовым) и вне сферы ее профессиональных обязанностей.

Очевидно противоречие и в оценке личных достоинств героини: старушка «редких правил», но все же легко расстается с прежним работодателем и переходит в более богатый дом «за лишних в год пятьсот рублей». Поступок этот, как признает и сам Фамусов, «не к чести служит ей». Высокая оценка Розье со стороны героя тут же опровергается им же. Усиливает противоречие ироническое обыгрывание эпитета: хотя Фамусов употребляет эпитет «золото» в положительно-оценочном смысле, в сочетании с последними двумя стихами отрывка он приобретает неожиданную негативную окраску, указывая на алчность персонажа.

Таким образом, комизм образа создается сочетанием в пределах одного контекста противоречащих друг другу характеристик, когда каждая последующая оценка опровергает предыдущую. Образ «двоится»; то, что утверждается о персонаже, воспринимается как неокончательное, вполне опровергаемое дальнейшим ходом действия. Десигнат антропонима объединяет в себе противоречивые, дисгармонирующие друг с другом компоненты.

В свете этой особенности грибоедовской поэтики и следует рассматривать внутреннюю форму антропонима.

3

Фамилия гувернантки происходит от франц. *rosier* 'розовый куст, куст роз', которое, в свою очередь, является суффиксальным производным от франц. *rose* 'роза'. Антропоним сохраняет все коннотации, входящие в семантику нарицательного существительного, в данном случае весьма многочисленные и разнообразные. Попытаемся проследить, как

⁸ По свидетельству С.Н. Бегичева, в Петербурге в 1816 г. Грибоедов в нескольких первоначальных сценах «Горя от ума» вывел некоторые действующие лица комедии («и между прочим жену Фамусова, sentimentalную модницу и аристократку московскую (тогда еще поддельная чувствительность была несколько в ходу у московских дам)»). Впоследствии в процессе переработки пьесы образ этот был автором устранен. Н.К. Пиксанов считает реплику Фамусова рефлексом этого первоначального замысла (см.: Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 204).

эти коннотации соотносятся с другими компонентами десигната и какова их роль в характеристике образа.

Антропоним вводит в текст слово с большой традицией поэтического употребления, ставшее ко времени написания пьесы одной из самых употребительных единиц русского поэтического языка. Так, «Словарь языка Пушкина» отмечает 101 случай употребления этой лексемы в произведениях писателя⁹, что делает данное существительное одним из самых частотных в своей лексико-семантической группе¹⁰. Хотя отсутствуют точные количественные сведения по другим авторам, несомненно высокая употребительность слова в поэзии Батюшкова, Жуковского, Карамзина, Дельвига, Вяземского. Каковы причины столь высокой активности?

Устойчивое значение образа розы сложилось еще в античности, откуда оно переходит в западноевропейскую литературу¹¹. В русском языке и русской литературе слово появляется в XVIII в.¹² из западной поэзии, сохранив ряд важнейших коннотаций литературного характера. Следует подчеркнуть: нас в первую очередь интересует не факт заимствования слова *роза* как обозначения определенного вида цветка, а факт восприятия русской поэзией тех семантических «обертонов», которые культивировались западноевропейской литературой и к моменту заимствования уже превратились в поэтическое клише¹³. Иначе говоря, нас интересует история слова не как единицы общенародного языка, а именно языка поэтического, где многие периферийные для языкового значения семы могут быть выдвинуты на передний план. Можно сказать, что это слово представляет для нас интерес в качестве экспрессивы, по терминологии В.П. Григорьева, обладающей яркой внутренней формой (в том нетрадиционном смысле термина *внутренняя форма*, в котором использует его этот исследователь)¹⁴. Несовпадение языкового значения и значения слова в поэтической речи в применении к произве-

⁹ Словарь языка Пушкина М., 1959. Т. 3: О–Р. С. 1037–1038.

¹⁰ С.В. Шервинский замечает, что роза у Пушкина не только встречается чаще других цветов, но даже чаще всех других цветов вместе взятых (см.: *Шервинский С.В.* Цветы в поэзии Пушкина // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971. С. 136). Не случайно именно розе посвящает свою статью И.Н. Голенищев-Кутузов (см.: *Голенищев-Кутузов И.Н.* Роза в поэзии Пушкина // *Русская словесность*. М., 1994. № 1. С. 8–13).

¹¹ Процесс формирования поэтической традиции *розы* был прослежен А.Н. Веселовским (см.: *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 132–139).

¹² *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 494.

¹³ М.П. Алексеев пишет, что «роза как символ быстро отцветающей любви стала во французской поэзии истертым поэтическим клише еще в XVIII веке» (*Алексеев М.П.* Споры о стихотворении «Роза» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 359).

¹⁴ См.: *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979. С. 114.

дениям современных Грибоедову писателей не раз отмечалось и лингвистами, и литературоведами¹⁵. Наличие комплекса устойчивых, повторяющихся из текста в текст коннотаций обуславливает превращение слова как такового в поэтический символ¹⁶. Именно емкая символичность образа розы делает эту лексему важным и очень употребительным элементом поэтического языка конца XVIII–начала XIX в. Содержание этого символа разнообразно и обширно. «В древности с образом розы связывали радость, позже – тайну, тишину (ср. лат. *sub rosa* как обозначение тайны), но и любовь. Последнее значение стало наиболее устойчивым элементом символа розы. Вместе с тем в Греции, Риме, Китае и позже в ряде германоязычных стран роза стала цветком, связанным с похоронами, со смертью. Нередко ее превращали в цветок загробного царства. Более полный набор символических значений розы включает: красоту, совершенство, радость, изящество, любовь, удовольствие, хвалу, славу, пышность, блаженство, аромат, пламенность, гордость, мудрость, молитву, медитацию, тайну, таинство, тишину. Роза может выступать как символ солнца, звезды, богини любви и красоты... женщины (преимущественно – красавицы: не случайно большое разнообразие «розовых» имен: Роза, Розина, Розита, Розента, Розалия, Розалинда, Розамунда, Розабланка и т.п.)»¹⁷.

Мы не ставим задачей рассмотрение всего богатства символических значений розы, да этого и не требуется для анализа грибоедовского антропонима. Не коснемся мы значений розы в некоторых специальных знаковых системах, к примеру, большого комплекса символических ассоциаций, связанных с религиозной сферой, хотя роза – один из важных атрибутов христианской символики. Оказывается вне сферы наших интересов семантика розы как масонского символа. Вполне естественно, что нас интересуют только те устойчивые ассоциации, которые присущи образу в русской литературе указанной эпохи и которые Грибоедов мог использовать для характеристики персонажа в своей комедии.

¹⁵ См., напр.: Винокур Г.О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 242; Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Арханглы и новаторы. Л., 1929. С. 240; Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 223; Гукковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 47–48, 56–57.

¹⁶ Анализ различных подходов к поэтическому символу см.: Бутырин К.Н. Проблема поэтического символа в русском литературоведении: (XIX–XX вв.) // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 248–260. В качестве рабочего нам кажется вполне подходящим определение И.Н. Ивановой: «...Представляется целесообразным определить символ как словесный сигнал устойчивого образного представления, слово (имя существительное) или, реже, словосочетание, вводящее в целостное художественное построение определенную образную ассоциацию» (Иванова И.Н. Поэтические номинации в русской лирике. М., 1992. С. 20).

¹⁷ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 386–387.

На основе анализа обширного корпуса текстов писателей начала XIX в.¹⁸ вполне определенно выделяются такие ассоциативные связи, как *роза – весна*, *роза – юность*, *роза – красота*, *роза – любовь* (чаще чувственная), *роза – радость*, *удовольствие*, *наслаждение*, *роза – девушка*, *роза – бренность*, *краткосрочность земных радостей* и поэтому *роза – старость*, *роза – смерть*. В послепушкинской поэзии, вследствие постепенного превращения образа в эстетически невыразительный штамп, употребление его снижается; поэты, большей частью, отказываются от символического истолкования *розы*, довольствуясь прямым значением слова. Попытку оживить угасшую экспрессию смысловых обертонов слова и образа делают символисты, в поэзии которых *роза* снова начинает использоваться в качестве слова, стимулирующего разнообразные художественно значимые ассоциации. В произведениях символистов происходит омертвление образа, чьи ассоциативные связи становятся легко предугадываемыми, почти автоматическими, а потому не удовлетворяющими ни поэтов, ни взыскательных читателей. Это тонко почувствовал и выразил О.Э.Мандельштам: «Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»¹⁹. Думается, именно в «выработанности» традиционных ассоциативных связей образа главная причина его редкости в современной лирике, а не в ухудшившейся экологической ситуации (что само по себе, безусловно, имеет место), как полагает Г.С.Розенберг²⁰. Примечательно, что некоторые жанры словесного искусства, ориентирующиеся на массовую культуру и заинтересованные в легкости восприятия образа реципиентом, сохраняют традиционные *розы* вопреки экологическим проблемам (например, вполне употребительны *розы* в современной эстрадной песне). Вряд ли поэты-песенники меньше страдают от экологического кризиса, чем все прочие поэты. скорее, здесь проявляется специфика жанра эстрадной песни. Ее образы, в силу полной традиционности, однозначны, не требуют усилий для расшифровки и, если так можно выразиться, эмоционально стандартны, т.е. действуют на слушателя скудным набо-

¹⁸В частности, произведений К.Н. Батюшкова, П.А. Вяземского, А.А. Дельвига, И.И. Дмитриева, В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина, П.А. Катенина, В.К. Кюхельбекера, А.С. Пушкина и др.

¹⁹ Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 65.

²⁰ См.: Розенберг Г.С. Поэтическая экология и экология поэзии // Русская речь. 1995. № 1. С. 40–46.

ром заранее определенных эмоций, не отвлекая его от восприятия мелодической основы песни.

Именно такой разнообразный и очень употребительный литературный символ кладет в основу антропонима *Розье* Грибоедов.

4

Семантические составляющие символа вступают в противоречие с содержанием десигната: роза вызывает ассоциативное представление о юности, а персонаж, обозначенный антропонимом, – преклонного возраста; в связи с этим не может идти речь и о внешней красоте – вопреки имени героини; символ чувственной любви и наслаждений номинирует лицо, которое заведомо не в состоянии их испытать и вместо любовных усад довольствуется вечерним пикетом с Фамусовым. Противоречие и в том, что персонаж с именем, ассоциирующимся с чувственными удовольствиями, принимает на себя роль воспитателя, наставника, в чью обязанность входит как раз предотвращение возможных любовных увлечений подопечной. Фамилия *Розье* не подходит гувернантке, которую приставляют к Софье «в надзор».

Несоответствие имени и качеств персонажа принципиально важно, поскольку фиксируемое противоречие способствует созданию определенной комической окраски образа и выражению авторской иронии в отношении персонажа. Как мы видели выше, прием художественно значимого противоречия занимает существенное место в пьесе, и антропоним отражает в своей семантике эту особенность поэтики комедии.

Заметим, что и другие упоминаемые в репликах героев иностранцы неизменно связаны с отрицательно-ироническим отношением к ним со стороны автора, и имена собственные являются ярким средством манифестации такого отношения. Например, упоминаемый Репетиловым *барон фон Клоц* носит прямо характеризующую его фамилию (от нем. *Klotz* ‘чурбан’); *мосье Кок*, садящийся играть в карты с Молчалиным и Фомой Фомичом, имеет фамилию, восходящую к франц. *coq* ‘петух’ с соответствующими коннотациями (яркость, внешняя эффектность, легкомыслие, волокитство и др.). Последний антропоним, кроме того, в известной степени эмблематичен: как известно, галльский петух (лат. *Gallus* означало и ‘галл’, и ‘петух’) служит символом Франции²¹. Данный персонаж, если можно так выразиться, француз вдвойне – по про-

²¹ Впервые петух был использован в качестве эмблемы Франции на медали 1665 г. в честь победы Франции над Испанией. На ней изображен французский петух, обращающий в бегство испанского льва. С образом петуха у французов связан ряд коннотаций: о донжуане говорят: *c'est un beau coq* («это красивый петух»), о задире – *il se bat comme un petit coq* («он дерется, как петушок»), о первом парне на деревне – *c'est le coq du village* («это деревенский петух») (см.: *Гаврилова Н.В.* Франция: образы, символы, слова // Иностранные языки в школе. 1992. № 3–4. С. 55).

исхождению и по значению фамилии. Вполне вероятно его тождество еще с одним иностранцем – «французиком из Бордо». Значение топонима в составе номинативной единицы было рассмотрено И.Н. Медведевой, показавшей, как используются вызываемые названием города ассоциации для отрицательной оценки персонажа²².

В то же время амбивалентность символа розы приводит к тому, что антропоним характеризует персонаж не только «от противного», но и непосредственно, прямо. Роза как символ кратковременности земных радостей, быстрого увядания, старости и смерти придает образу несколько иной смысл, намекая на оставшиеся в прошлом эпикурейские увлечения гувернантки. Именно так трактует фамилию С.А. Фомичев: «Не случайна, видимо, и смысловая фамилия персонажа *Rosier* – ‘куст роз’ – это едва ли не кличка, оставшаяся у старушки с молодости, по-видимому, не слишком благонаправной»²³. Отметим, что и такая «прямая» характеристика образа антропонимом ведет к противоречию: «редкая» сегодняшняя добродетельность героини поκειται на шатком фундаменте и оказывается мнимой, а строгое поведение – лицемерием.

Характеристика персонажа посредством внутренней формы антропонима совмещает «прямую» и «обратную» характеристики, что, во-первых, увеличивает художественную емкость образа, а во-вторых, хорошо вписывается в авторскую поэтику всего произведения.

Кроме перечисленных выше признаков, внутренняя форма имени продуцирует ряд художественно значимых ассоциаций, взаимодействуя с элементами контекста.

Соотносятся антропоним и эпитет *золото*, которым характеризует гувернантку Фамусов. Сочетание золота и розы дает еще один символ – золотую розу. Она может обозначать абсолютный успех²⁴, который в данном случае сводится к переходу в более богатый дом и увеличению жалованья на пятьсот рублей. Очевидно ироническое обыгрывание символа.

Rosier означает ‘розовый куст’, т.е. цветы, еще не сорванные, не срезаемые с куста. А.Н. Веселовский указывает, что в западной народной поэзии роза, не снятая с куста, – символ девственности²⁵. Этот мотив, между прочим, также иронически обыгрывается в пьесе: ср. реплику княгини Тугоуховской о графине Хрюминой-внучке: «Зла, в девках целый век, уж Бог ее простит»; или иронические вопросы Чацкого при беседе с Софьей:

²² См.: Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова. М., 1974. С. 85–86.

²³ Фомичев С.А. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» С. 56.

²⁴ Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 440.

²⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 116.

А тетушка? все девушкой? Минервой?
Все фрейлиной Екатерины Первой?

И в первом, и во втором случае акцентируются одновременно признаки девственности и преклонного возраста. Как известно, Минерва – богиня мудрости, наук и ремесел у римлян (как и Афина у греков) – считалась целомудренной; фрейлинами могли быть только незамужние женщины. С другой стороны, гиперболически преувеличивается возраст тетушки: Екатерина Первая умерла почти за век до описываемых событий, и тетушка Софьи ни в коем случае не могла быть среди ее фрейлин. Добродетель, похвальная для юности, становится предметом иронии в отношении более зрелого возраста²⁶. Кстати, и здесь добродетель оказывается если не сломленной, то, по крайней мере, поколебленной, о чем смеясь вспоминает Лиза:

Мне-с?.. Ваша тетушка на ум теперь пришла,
Как молодой француз сбежал у ней из дому.
Голубушка! Хотела схоронить
Свою досаду, не сумела:
Забыла волосы чернить
И через три дни поседела.

Такую ассоциацию поддерживает и глагол *сманить*, который довольно часто употреблялся в литературе XIX в. в значении ‘обольстить девушку, завлечь, уговаривая уйти, уехать с собой’. В этом значении мы находим его у Пушкина в «Станционном смотрителе»: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил»²⁷. С этим значением фиксирует слово и «Словарь современного русского литературного языка» с примерами из Писемского, Эртеля и Салтыкова-Щедрина (ССРЛЯ 13, 1325–1326). За счет взаимодействия символа и контекста образуется иронический второй план: бытовая ситуация перемены места работы старой гувернанткой отражается как литературная ситуация соблазнения девушки.

Поддерживается этот второй план и ассоциациями фамилии *Rosier* во французском языке (который, заметим попутно, Грибоедов, как и любой образованный человек того времени, знал в совершенстве). Фамилия гувернантки очень близка по звучанию и написанию к франц. *rosiere*. Так во Франции конца XVIII–начала XIX в. называли восемнадцатилетнюю девушку, которой в награду за добродетельное поведение

²⁶В сопоставлении тетушки одновременно с Минервой и с фрейлиной Екатерины Первой С.А. Фомичев видит «какой-то понятный Софье намек» (см.: Фомичев С.А. Комедия Грибоедова «Горе от ума». С. 75–76). На наш взгляд, Чацкий иронизирует в этом случае над целомудрием тетушки, не подобающим ее почтенному возрасту.

²⁷ Словарь языка Пушкина. М., 1961. Т. 4. С. 206.

преподносился розовый венок (отсюда происхождение слова *rosiere* < *rose*). Этот французский обычай в России стал известен после выхода «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина, едва не ставшего свидетелем праздничной церемонии²⁸. На базе этого значения развивается переносное – ‘скромница’, ‘ходячая добродетель’. Отмеченная ассоциация соотносится с образом Розье: Фамусов хвалит гувернантку именно за скромность и добродетельность. Но добродетель оказывается сломленной дополнительными пятьюстами рублями.

Подводя итог, можно указать, что основным приемом, который Грибоедов использует для художественной реализации семантики антропонима, является прием противоречия, когда сталкиваются противоположные характеристики образа, допускается существование двух разных планов действия, позволяющих одновременно трактовать ситуацию или образ с двух исключających друг друга точек зрения. Наличие второго плана, стилистически контрастирующего с главным, – яркий признак пародии. «Необходимым условием для возникновения пародийности является наличие «второго плана» – контрастирующего фона. Эффект пародирования заключается в отчетливо ощущаемом сопоставлении с пародируемым. Для возникновения пародии нужно определенное отношение к этому «второму плану» – скептическое, ироническое, дружественно-насмешливое, шутливое или саркастическое – то или иное, но непременно контрастирующее с оригиналом, нарушающее, а нередко разрушающее привычное восприятие»²⁹. Условно-литературному плану, в котором прочитывается антропоним с его коннотациями, связанными с литературной традицией, придается иной, специально приземленный план, как бы взятый из непосредственной реальности и реализуемый некоторыми компонентами десигната имени. Известно, что главнейшие средства пародии – это «утрировка и гиперболизация образного строя, доведение его до абсурда, нагромождение поэтических шаблонов, обычно не связанных между собой или противоречащих друг другу, нарочитая подстановка или подмена традиционных тем и мотивов... неожиданными прозаизмами»³⁰. Поэтому образ Розье в полном смысле слова пародиен, чему в немалой степени способствует антропоним, ак-

²⁸ Н.М. Карамзин пишет: «13 Мая, в день Вознесенья, ходил я в деревеньку Сюрень, лежащую в двух милях от Парижа на берегу Сены. Мне сказали, что там с великою торжественностью будут короновать розами осьмнадцатилетнюю добродетельную девушку; но какая горесть! нынешний год не было праздника – la fete de la Rosiere <праздник королевы Роз – Сноска Н.М. Карамзина>» (*Карамзин Н.М. Письма русского путешественника*. Л., 1984. С. 273).

²⁹ Морозов А. Русская стихотворная пародия // *Русская стихотворная пародия*. Л., 1960. С. 6.

³⁰ Там же. С. 8.

кумулятивный необходимый для этого художественный смысл. Осмысление же образа как пародии приводит к резкому остракизму поэтической условности, к осознанию неестественности поэтического и мировоззренческого штампа и тем самым к отказу от него.

5

Но насколько соответствует общим принципам построения грибоевской комедии пародийность одного, далеко не самого важного, персонажа пьесы? Насколько гармоничной оказывается пародия в отношении эпизодического лица с учетом всей образной системы произведения?

О новаторском характере поэтики «Горя от ума» в ее сопоставлении с предшествующей русской и зарубежной драматургией писали многие исследователи³¹. С одной стороны, автор строит пьесу на использовании традиционного материала: образы соотносятся с традиционными комедийными амплуа, привлекаются привычные сюжетные коллизии и ситуации и т.д. С другой – они как бы выворачиваются наизнанку, зеркально отражаются в свою противоположность; персонажи сочетают в себе качества, несовместимые в традиционной догрибоевской комедии. «Противопоставленные качества как бы меняются местами: традиционно «отрицательные» передаются положительному герою, а свойства, обычно изображаемые с подчеркнутой симпатией, оказываются предметом обличения»³². В этом одна из причин ощущения необычности, странности, которое комедия вызвала у современников, и ожесточенных споров, разгоревшихся вокруг нее. Пародийность многих образов «Горя от ума» отмечает В.Соловьев: Репетилов, например, представляет собой пародию на Чацкого, а Загорецкий, подчеркивая свое сходство с Репетиловым («извольте продолжать, вам искренно признаюсь, такой же я, как вы, ужасный либерал»), – пародирует последнего³³. В результате «Чацкий словно бы окружен пародиями, которые не дают ему шага ступить»³⁴. Подводя итог, исследователь пишет: «Горе от ума» построено пародийно; планы комедии смещены: сентиментальные и

³¹См.: Пиксанов Н.К. Грибоедов: Исследования и характеристики. С. 278; Штейн А. Национальное своеобразие «Горя от ума» // А.С. Грибоедов. 1795–1829. М., 1946. С. 7–38; Слонимский А. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов: (1815–1825) // Там же. С. 39–73; Орлов В. Художественная проблематика Грибоедова // Литературное наследство. Т. 47–48: А.С. Грибоедов. М., 1946. С. 37–56; Фомичев С.А. Национальное своеобразие «Горя от ума» // Русская литература. Л., 1969. № 2. С. 46–66; Зорин А.Л. «Горе от ума» и русская комедииография 10–20-х годов XIX века // Филология. М., 1977. Вып. 5. С. 68–81. Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 59–91; и др.

³²Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума». С. 63.

³³Соловьев В. Живые и жилицы. С. 171.

³⁴Там же. С. 172.

поэтические персонажи (мечтательница Софья, разночинец Молчалин, храбрец Скалозуб) даны в комедийном освещении, а комедийный, «шутливый» персонаж (Чацкий) переведен в трагический регистр. Комедия и трагедия в «Горе от ума», по сравнению с предыдущей литературной традицией, взаимно заменяют друг друга: пародией трагедии является комедия, и наоборот, трагедия есть результат пародии на комедию»³⁵.

В свете изложенного выше пародийность антропонима *Розье* естественным образом сочетается с общими установками произведения и соответствует его композиционно-содержательным принципам. Однако если это так, то уместно будет поставить вопрос: с каким иным образом в комедии мы вправе соотнести эпизодический образ *Розье*, данный автором в нарочито ироническом освещении? Чьи черты шаржирует, зеркально преображает, «укрупняет», по выражению В.Соловьева, этот внесценический персонаж?

По ряду причин мы склонны соотнести его с главной героиней пьесы – Софьей Фамусовой³⁶. В самом деле, *Розье* была нанята на должность гувернантки Софьи, ее главная функция в отношении своей подопечной – функция воспитательная, а ее главная задача – внушить воспитаннице правила и нормы, носителем которых в идеале должна быть она сама. Воспитанница должна развить в себе качества воспитательницы, принять ее взгляды – в этом сущность процесса воспитания. Аппеллятив в составе номинативной единицы, как мы уже говорили, четко фиксирует этот статус воспитательницы.

Таким образом, ироническое «приземление» образа *Розье* может создавать условия для определенного освещения и образа Софьи. Далее, обе героини в тексте сравниваются с покойной матерью Софьи, «сентиментальной модницей и аристократкой московской», отличающейся «поддельной чувствительностью». В силу принципа транзитивности такое сравнение говорит и о сходстве между двумя рассматриваемыми фигурами. Наконец, как мы видели, в основу антропонима *Розье* кладется символ, ассоциативно связанный с представлениями о девушке, красоте, юности, любви. Единственный персонаж, соотносимый с этими признаками, – Софья, которая находится на пересечении любовных линий пьесы (Чацкий – Софья и Софья – Молчалин).

6

Какие же именно качества Софьи подвергаются пародическому снижению введением в комедию образа старой гувернантки? И какова цель этой пародии? Чтобы ответить на эти вопросы, мы вынуждены будем

³⁵ Там же. С. 173–174.

³⁶ См. анализ образа Софьи и его места в художественной структуре комедии в статье: Голлер Б. Драма одной комедии // *Вопр. литературы*. 1988. № 1. С. 109–145.

выйти за пределы произведения. С этим неизбежно связано изменение точки зрения на имя. До сих пор мы рассматривали его как компонент текста, определенным образом взаимодействующий с другими компонентами, проецировали имя на контекст, каковым для антропонима является содержание произведения, т.е. работали в режиме антропоним – текст. Но для антропонима существует и более широкий контекст, включающий в себя совокупность современных и предшествующих пьесе литературных текстов, так или иначе задействованных, актуализированных в ней. Все они образуют некоторый макротекст³⁷, функционирующий в качестве литературного фона для развития действия, а пародический антропоним осуществляет отсылку к этому фону. Поэтому мы неизбежно должны переключиться в режим антропоним – макротекст, чтобы определить, какие художественные смыслы выявляются в результате проекции на литературный фон. Фон этот, правда, изучен еще далеко не достаточно, что дало все основания В.А. Западову констатировать: «Обстоятельные труды исследователей в целом выяснили реально-бытовую основу комедии Грибоедова. Литературный «фон», литературный «контекст» изучены значительно хуже, хотя колоссальная роль этих факторов несомненна для ученых самых различных направлений»³⁸.

С первого взгляда видно, что роза как литературный символ употребляется в произведениях писателей 1790–1810 гг. очень неоднородно. Есть писатели, очень активно его использующие: Н.М. Карамзин, И.И. Дмитриев, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин, А.А. Дельвиг, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский. Есть писатели, прибегающие к нему редко: А.А. Шаховской, А.С. Грибоедов, П.А. Катенин, В.К. Кюхельбекер³⁹. Деление знаменательное, поскольку по одну сторону оказались карамзинисты, по другую – оппозиционно к ним настроенные архаисты. Так

³⁷ По А.Э. Бабайловой, «макротекст – та часть метатекстового информационного пространства, которая непосредственно вовлечена в орбиту конкретного текста...» (*Бабайлова А.Э. «Образ текста» и понимание текста в тексте // Слово и текст: Актуальные проблемы психолингвистики. Тверь, 1994. С. 114*).

³⁸ *Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума» // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. С. 61.*

³⁹ К сожалению, отсутствие словарей языка писателей вынуждает оценивать употребительность символа в творчестве того или иного писателя «на глазок». Впрочем, разница между писателями, тяготеющими к художественной эксплуатации символа розы, и писателями, редко прибегающими к нему, проявляется достаточно отчетливо. Например, в полном собрании стихотворений Н.М. Карамзина нам удалось насчитать до четырех десятков случаев употребления указанной лексики (без учета произведений, приписываемых Н.М. Карамзину и приложений). А в книге П.А. Катенина (*Катенин П.А. Избр. произв. М.: Л., 1965*), по количеству страниц более чем вдвое превосходящей небольшой том Н.М. Карамзина, лексема встречается в три раза реже. А ведь не учитывалась еще и проза Н.М. Карамзина, в которой *розы* можно встретить довольно часто.

что даже грубо приблизительный количественный признак оказывается релевантным, отражающим общепозитические принципы художественного творчества. Однако еще более важно качественное своеобразие употребления лексемы. Архаисты иначе, нежели карамзинисты, употребляют слово *роза*, актуализируют иные смысловые признаки в его семантике.

Карамзинисты очень часто берут лексему-символ в совокупности ее готовых, данных заранее, воспроизводящих ассоциаций (*роза – девушка, роза – любовь* и т.д.) и за счет контекста реализуют необходимую ассоциацию (или пучок ассоциаций). Это определяется установкой на понятность, легкость усвоения поэтической семантики⁴⁰. Так употребляет лексему, например, А.С.Пушкин в написанном по-французски лицейском стихотворении «Stances» (приводим его в переводе на русский язык):

Видали ль вы нежную розу,
Любезную дочь ясного дня,
Когда весной, едва расцветши,
Она является образом любви?

Такою пред нашими взорами, но еще прекраснее,
Ныне явилась Евдокия;
Не раз видела весна, как она расцветала,
Прелестная и юная, подобная ей самой.

Но увы! ветры и бури,
Эти лютые дети зимы,
Скоро зашумят над нашими головами,
Окуют воду, землю и воздух.

И вот уж нет цветов, и нет розы!
Любезная дочь любви,
Завянув, падает, едва расцветшая:
Минувала пора ясных дней!

Евдокия! Любите! Время не терпит;
Пользуйтесь вашими счастливыми днями!
В хладной ли старости
Дано нам ведать пыл любви?⁴¹

Автор последовательно задействует почти все перечисленные выше ассоциативные связи слова, строя на них лирический сюжет стихотворения. С появлением лексемы *роза* (сопровожаемого традиционным

⁴⁰На эту особенность литературной продукции карамзинизма указывал Ю.М. Лотман: «Следствием этого было представление о том, что поэтический текст не устанавливает новые, еще неизвестные читателю правила, а реализует уже известные нормы. Совершенство поэтического мастерства – в легкости, а не в затрудненности для читателя» (Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 21).

⁴¹Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т.1. С. 95, 520.

эпитетом *tendre* 'нежная') читатель, воспринявший слово-сигнал образного представления, готов к верификации потенциальных ассоциаций. Первой начинает «сбываться» ассоциативная связь *роза – девушка* через метафорическое приложение к этому слову; метафора-олицетворение *l'aimable fille* «любезная дочь» и осмысление розы как образа любви (*l'image de l'amour*) подразумевают переход на уровень человеческих отношений и подготавливают появление собственного имени во втором четверостишии, где посредством сравнения и реализуется ассоциация *роза – девушка*, а также *роза – красота*. В рамках первого четверостишия реализуются, кроме того, ассоциативные связи *роза – весна* и *роза – любовь*. Далее все эти ассоциации варьируются разнообразными способами и комбинируются; после введения в текст новых, «враждебных» *розе* образов (*ветер, буря, зима* и пр.) развивается ассоциативная связь *роза – кратковременность юности, любви, наслаждений* и происходит возвращение к теме любви, определяющей смысловую структуру этого стихотворения.

Наличие устойчивого ассоциативного комплекса позволяет автору стихотворения образно и емко выразить поэтическую мысль, не прибегая к пространным словесным рядам и ограничившись необходимым контекстом. Символ в этом стихотворении, подобно кристаллу, поворачивается к читателю то одной, то другой своей гранью, отображая возникающие по ходу развития лирического сюжета художественные смыслы.

Архаисты в каких-то случаях (не слишком многочисленных) тоже могут прибегать к традиционным поэтическим ассоциациям лексемы. Но часто эти ассоциации игнорируются, не используются, а лексема ставится в иной поэтический контекст, акцентирующий непривычные компоненты ее значения. Например, П.А. Катенин в стихотворении «Ночь» (перевод идиллии Гесснера) к традиционным в идиллии *розам* прилагает нехарактерный для карамзинистской школы эпитет *дики* и ставит *розу* в один поэтический ряд с *малиной* (а также с *виноградом* и *хмелем*). Образ становится менее условно-литературным и более зримым, более «реальным»:

Пойду на зланный холм, где виноградны лозы
И хмель виющий сгибают темный свод,
Соплетшись, где растут с малиной дики розы
И льется с говором поток хрустальных вод⁴².

В «Романсах о Сиде» Катенин употребляет лексику в сравнительном обороте в качестве образа сравнения, что и в языке карамзинистов

⁴² Катенин П.А. Избр. произв. С. 71.

вполне ординарное явление. Зато необычен предмет сравнения (не девушка, не любовь, не радость):

Обувь цветная, как розы.
Королевою стоит⁴³.

А.С. Грибоедов в стихах использует слово *роза* для того, чтобы сформировать представление об экзотических, далеких землях: *роза*, наряду с *чинарой*, *жасмином*, *алоэ*, *пальмой* выступает как атрибут «южной» экзотики:

В каком раю ты, стройный, насажден?
Эдема ль влагу пил, дыхалъсь роз обвеян?⁴⁴

То же и в стихотворении «Телешовой»:

...Властительницы южных стран,
Чье царство – роз и пальм обитель,
Которым Эльф-обворожитель
В спутники природы дан...⁴⁵

Таким образом, для карамзинистов *роза* – привычный литературный символ, отсылающий к определенной традиции его употребления и тем самым в значительной мере лишенный вещественности, у архаистов он часто помещается в другой, как бы снимающий или переоформляющий привычные символические ассоциации контекст. Более высокую употребительность символа у карамзинистов по сравнению с их противниками можно объяснить тремя причинами, которые тесно взаимосвязаны.

Во-первых, нужно вспомнить о важнейшем статусе женщины в идеологии карамзинизма. Культ женщины, непосредственная ориентация на женскую читательскую аудиторию напрямую отражается на литературе этого направления. В центре внимания и поэзии, и прозы оказывается изображение женщины и любовного чувства (как исходящего со стороны женщины, так и направленного на нее). Любовь объявляется высшей радостью и смыслом человеческой жизни. Все это влияет и на образный строй поэзии и прозы. Поэтому употребительность символа обусловлена самим мировоззрением карамзинистов.

Во-вторых, тематика обуславливает перестройку жанровой иерархии. На первый план выходят жанры, в той или иной степени связанные с непосредственным изображением эмоциональной ипостаси человека, особенно любви и дружбы. Повышается роль таких жанров, как элегия, идиллия, песня, любовное стихотворение, чувствительная повесть и т.д. Архаисты критически относились к этой лирической «экспансии», под-

⁴³ Там же. С. 149.

⁴⁴ Грибоедов А.С. Соч. М., 1988. С. 332.

⁴⁵ Там же. С. 341.

черкивая значение «высоких» жанров и «высокого» стиля. В своей литературной практике они пытались разрабатывать эти, приоритетные с их точки зрения, жанры (Катенин, Кюхельбекер, Грибоедов), как и низкие жанры, прямо не связанные с любовной проблематикой (Крылов, Шаховской, Грибоедов). В лирике акцент переносился на выражение гражданских чувств.

Следовательно, частотность символа розы у карамзинистов и неупотребительность его у архаистов обусловлена и жанровой спецификой их творчества.

В-третьих, жанр как способ организации литературного материала характеризуется определенным набором языковых средств. «Мир любовной поэзии имел свои четкие границы, отделяющие его от жизни, свой поэтический язык, систему образов, узаконенных чувств. Только перевод внутренних переживаний поэта на этот условный язык открывал им дорогу в мир стихотворения. По мере того как средства, строившие жанр лирики, застывали, превращаясь в повторяющиеся из элегии в элегию формулы, отношение поэзии и жизни делалось все более условным. Соблюдение этой условности воспринималось как обязательное приличие, в то время как нарушение ее казалось выражением нескромности, неприличной разнузданности чувств»⁴⁶. Эта нарочитая условность поэтического слова не могла устроить архаистов, боровшихся за «натуру», за естественность и народность литературы. Поэтому различия в использовании символа *розы* – следствие различий в языковых установках у карамзинистов и архаистов.

Можно сказать, что традиционная литературная символика розы не принимается архаистами (и в частности, Грибоедовым) в двух аспектах: содержательном – как концептуальный элемент, маркирующий явление глубоко чуждого им мировоззрения, – любовную страсть в ее сентименталистско-карамзинистском варианте, и формальном – как весьма значимый элемент условного литературного кода⁴⁷.

Неприемлемая условность символа преодолевается различными путями: отказом от его использования, либо художественной редукцией привычных символических ассоциаций, либо актуализацией иных семантических обертонов слова в контексте, либо, наконец, пародированием его (в жанрах, допускающих комическое снижение образа).

Итак, рассматриваемая лексема обладает определенной дифференцирующей силой в отношении литературных текстов авторов разных

⁴⁶ Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 206.

⁴⁷ О формальном и содержательном аспекте речь идет только в том смысле, в каком поэтический язык и литературное произведение являются формой выражения некоторого концептуального содержания.

направлений. В 1808 г. А.Ф. Воейков метко писал о подобных словах, что они «в русской литературе то же, что орлы, драконы, лилии, избораемые на знаменах войск; они показывают, к какой стороне принадлежит автор»⁴⁸. Вследствие этого данный символ способен при некоторых условиях применяться в литературной полемике, так как вызывает у читателя достаточно ясные представления об общих эстетических принципах писателя, о его «направлении» (конечно, сочетаясь с другими средствами). Как известно, «поэтическое сознание эпохи реализуется как некоторая сложная структурная целостность. Для того, чтобы активизировать ту или иную ее часть, нет необходимости в приведении обширных текстов: в сознании аудитории живут свернутые тексты-программы: цитаты, доминантные лексемы, типические интонации, метры и ритмы. Каждый из этих элементов реконструирует в сознании читателя всю систему, иногда охватывающую лишь определенный участок, слой, жанр поэтического мира, порой совсем точечный – микроскоп того или иного поэта, – иногда вызывающую в памяти наиболее общие черты поэзии эпохи»⁴⁹.

Склонность Грибоедова вводить в текст своей комедии всякого рода цитаты и «чужие» приемы уже отмечалась В.А. Западным. Он рассматривает «явления, сознательно заимствованные Грибоедовым из «чужих», иных художественных структур, систем, других жанров. Часть из них имеет определенное словесное выражение и поэтому может быть названа цитатами без особых оговорок, часть представляет собой лишь использование каких-то приемов поэтики стиха»⁵⁰.

Используя при пародировании слово и образ, маркированные принадлежностью к карамзинистской поэтике, Грибоедов острее своей пародии направляет против враждебного ему литературного лагеря.

7

Антикарамзинистская пародия нередко прибегает к снижению этой «поэтической» лексики. Например, А.С. Кайсаров в конце первого десятилетия XIX в. пишет пародию на любовную лирику Карамзина и его последователей, основывая ее на столкновении поэтических клише (в том числе и *розы*) с неожиданными и резкими прозаизмами, что разрушает поэтическую условность:

Если б ты была лилея,
Я бы розою дышал,

⁴⁸ Воейков А.Ф. Мнение беспристрастного о «Способе сочинять книги и судить о них» // Вестник Европы. М., 1808. Ч. 61, № 18. С. 118.

⁴⁹ Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов. С. 14.

⁵⁰ Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума». С. 67.

Как бы я тебя, лелея,
К сердцу страстно прижимал!
[...]
Ты родилась мухомором.
Я полынию расту,
Ты своим мертвишь всех взором,
Горько от меня во рту⁵¹.

Характерность для художественной речи карамзинистов тематической группы *цветы*⁵² позволила А.А. Шаховскому в «Липецких водах» главного героя, прозрачно намекающего на В.А. Жуковского, назвать «цветочной» фамилией Фиалкин. *Фиалка* уступает в употребительности среди поэтических цветов карамзинистской лирики только *розе* и *лиле*, а потому способна продуцировать направленные ассоциации. Показательно, что в сценическую речь героя-карамзиниста автор включает и лексему *роза*. Фиалкин, намереваясь сказать изысканно поэтический комплимент графине Лелевой, использует привычный литературный образ:

Где роза расцветает,
Там время миг один⁵³.

Тот же прием речевой характеристики применяет и сам Грибоедов в комедии «Студент», написанной совместно с Катениным. Главный герой Беневольский, воплощающий образ поэта-карамзиниста⁵⁴, в сочиняемом стихотворении нагнетает «цветочные» образы, пародируя при страсти чувствительной поэзии к подобной лексике. И начинает пере-
чень «цветов поэзии» именно *роза*:

Беневольский: Как обновленный свет
Собой украсит роза?

⁵¹ Кайсаров А.С. Ответ Фекле на ее любовь // Русская стихотворная пародия. Л., 1960. С. 140, 141. Обратим внимание на использование антропонима в названии стихотворения: «благородные» и «изысканные» имена карамзинистских героинь (*Алина*, *Юлия*, *Раиса* и пр.) заменяются «грубым» именем *Фекла*. Благодаря социальному «ореолу» имени уже название заявляет о пародийности текста.

⁵² См. об этом: Ковалевская Е.Г. Средства и приемы цветописи в произведениях Н.М. Карамзина // Очерки по стилистике русских литературно-художественных и научных произведений XVIII–начала XIX века. СПб., 1994. С. 108.

⁵³ Шаховской А.А. Урок кокеткам, или Липецкие воды // Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 159.

⁵⁴ Высказывалось мнение, что в его лице выведен М.Н. Загоскин, печатавшийся под псевдонимом Беневольский (см., напр.: Орлов В.Л. Грибоедов: Краткий очерк жизни и творчества. М., 1952. С. 54; Мещеряков В.П. А.С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие. (XIX – начало XX в.). Л., 1983. С. 42). Однако В.А. Кошелев убедительно показал, что объектом пародии мог быть К.Н. Батюшков (*Кошелев В.А. А.С. Грибоедов и К.Н. Батюшков: (К творческой истории комедии «Студент») // А.С. Грибоедов: Материалы к биографии. Л., 1989. С. 199–219).*

Гвоздика, милый цвет,
Тюльпан и губероза
Узорчатым ковром
Блеснут пред томным взором?
Сколько цветов поэзии! А?
Федька. Нечего сказать, что много цветов-с.
Беневольский. Цветы поэзии! Кто вас не чувствует?⁵⁵

Стоит попутно отметить в высшей степени характерную для Карамзина и его последователей тесную связь тематических групп *цветы и эмоции, чувства*, которая воспроизводится и в пародии.

Впрочем, *роза* с ее символическими ассоциациями употребляется Беневольским не только в стихах, но и в прозаических фразах, что связано с речевой ориентацией персонажа на поэтический слог карамзинистов⁵⁶. Типично для подобной речевой манеры и введение лексемы в состав перифразы:

Беневольский. Одна ли взаимность располагает сердцами? Родители жертвуют судьбой детей своему корыстолюбию, выдают молодую девушку за человека знатного и богатого, но старого и немилостивого, в оковы супружества влетает она розой любви, ищет друга и счастлива, если найдет достойного⁵⁷.

Пародирование образа основано на столкновении героя, погруженного в условный мир поэзии, с непосредственной реальностью, далекой от всякой поэтической условности. «Грибоедов и Катенин как бы противопоставляют «поэтическую», условную ориентацию прозы карамзинистов «прозаической ориентации действительной жизни»⁵⁸. Главный герой кодирует образы и ситуации окружающего мира поэтическим кодом, который абсолютно неэффективен, так как способствует не пониманию, а разобщению субъекта речи и ее адресатов. Языковой код, следовательно, является не только средством, но и объектом пародии: «...Грибоедова и Катенина не удовлетворяет не столько сама система подобных рассуждений, сколько форма их подачи – условная и изощренная метафоризация. Именно она оказывается в их глазах врагом

⁵⁵ Грибоедов А.С., Катенин П.А. Студент // Грибоедов А.С. Соч. М., 1988. С. 227.

⁵⁶ Важной чертой карамзинистской прозы является ее ярко выраженное лирическое начало. Проникновение в прозаический язык поэтических образов и фигур (метафоры, перифразы и т.п.) обусловлено общими принципами поэтики карамзинизма. Потому *розы* часто появляются на страницах карамзинистских прозаических произведений различной жанровой принадлежности. Скажем, сам Карамзин неоднократно привлекает этот образ не только в своих чувствительных повестях, но пользуется им и в других жанрах прозы, как художественной, так и эпистолярной. Его эпигоны порой злоупотребляют символическими возможностями лексемы, превращая ее в навязчивый штамп.

⁵⁷ Грибоедов А.С., Катенин П.А. Студент. С. 201.

⁵⁸ Кошелев В.А. А.С. Грибоедов и К.Н. Батюшков. С. 206.

естественности в искусстве: подобные метафоры становятся символами «условности», недопустимой в жизни»⁵⁹.

Итак, первый фактор, который обусловил восприятие образа Розье как пародии, направленной против поэтики карамзинизма, – это литературная маркированность лексемы, положенной в основу антропонима, и складывающаяся тенденция к ее пародическому переосмыслению в рамках близкого Грибоедову литературного направления.

8

Вторым фактором является тот образный ряд, в котором воспринимается внесценический персонаж. Комизм образа Розье основывается на совмещении не сочетающихся друг с другом черт: старческому возрасту «не идет» эпикурейский карамзинизм имени. Этот прием отнесения к персонажу преклонных лет пародийно поданного комплекса качеств «чувствительной» героини использовался в русской драматургии и до Грибоедова. Так, в комедии «Пирог», написанной И.А. Крыловым на рубеже XVIII и XIX вв., осмеивается образ сентиментальной героини, а в ее роли пародируется литературный стиль сентименталистов. Представление о характере Ужимы дает реплика Даши: «Старушка притворная скромница, которая сошла с ума на романах и песенках; в людях она ангел, а дома от нее никому покоя нет»⁶⁰.

«Образ Ужимы построен на двух взаимосвязанных линиях пародирования. Первая – пародирование действий, поступков, чувств, свойственных персонажам сентиментальной литературы; вторая – пародирование стиля сентименталистов. Прежде всего, обладательницей «чувствительного сердца» сделана не молодая девица, а пожилая замужняя женщина (ей уже за пятьдесят), мать взрослой дочери...»⁶¹. Примечательно сходство характеров: Ужима – «притворная скромница», у Розье – «нрав тихий, редких правил».

Позже А.А. Шаховской в комедии «Своя семья, или Замужняя невеста», написанной совместно с А.С. Грибоедовым и А.А. Жандром, использует похожий прием, делая носительницей карамзинистского мировоззрения старушку, «старую девушку», как она представлена в перечне действующих лиц. В ее речи сконцентрированы поэтические клише карамзинистской литературы, среди которых находит свое место и «цветочная» лексика (конечно же, появляется в репликах и *роза*),

⁵⁹ Там же. С. 204.

⁶⁰ Крылов И.А. Пирог // Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. 2. С. 384.

⁶¹ Биржакова Е.Э. Пародирование стиля сентиментализма в комедиографии конца XVIII–начала XIX в.: (Крылов и Шаховской) // Литературный язык XVIII века: Проблемы стилистики. Л., 1982. С. 154.

причем лексика этой группы неизбежно совмещается с лексикой, передающей эмоциональные процессы и состояния.

Раиса: Смотри, я нарвала
В саду твоём цветов. Как розочка мила,
Головочку свою так опустила жалко;
Вот незабудочка, вот скромная фиалка,
Вот стройный василек! Ты любишь ли цветы?⁶²

Наташа, главная героиня комедии, чтобы найти с ней общий язык, вынуждена отвечать в столь же литературно-клишированной манере:

Раиса: С трех лет ты в сей хаос, невинная, попалась,
Как роза юная на бесприютный брег!
Наташа. Нет! Как фиалка, я скрывалась ото всех
Зефиров ветреных и мотыльков серебристых...⁶³

Комизм создается эклектическим объединением в одном контексте литературных образов, принадлежащих разным смысловым рядам: с точки зрения здоровой логики «юной розе» просто нечего делать на «бесприютном бреге», эмоциональный тон таких поэтических формул слишком различен.

Таким образом, выстраивается образный ряд, формируемый единством комедийного приема: Ужима – Раиса – Розье, на фоне которого и воспринимается читателем грибоедовской комедии героиня пьесы. Именно потому, что за фигурой старой гувернантки просматриваются известные читателю и зрителю персонажи, автор, ограничившийся очень узким контекстом для ее характеристики, тем не менее мог рассчитывать на то, что полемическая реплика будет услышана и правильно понята. Определенные элементы десигната (возраст, притворная скромность, девственность) акцентируются самим соположением членов образного ряда; читатель, воспринимая грибоедовский персонаж, обращает внимание на уже знакомые по комедийной традиции качества его, даже если они не заявлены прямо, а введены намеком, как, например, девственность престарелой гувернантки. Антропоним *Розье* вследствие актуализации отдельных признаков его десигната выступает в данном отношении как средство, заставляющее читателя вспомнить о других подобных комедийных героях. Цель построения такого образного ряда – дополнить характеристику внесценического лица, существующего на очень ограниченном отрезке текстового пространства, чертами и качествами вспоминающихся по ассоциации персонажей других

⁶² Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 308. Имя сентиментальной героини выбрано, конечно, не случайно: оно служит средством отсылки к литературному творчеству Карамзина – стоит вспомнить хотя бы его одноименную балладу.

⁶³ Там же. С. 312.

произведений. Об использовании цитат и заимствованных мотивов для достижения этой цели писал В.А. Западов⁶⁴.

Третий фактор, позволяющий адресовать пародию литературному лагерю карамзинистов, – наличие в тексте «Горя от ума» большого числа элементов, представляющих собой пародические переосмысления основных мотивов творчества карамзинистов. Они касаются различных уровней текста (сюжетные построения, отдельные образы, художественные детали, цитаты и реминисценции и т.д.) и в результате создают своего рода «поле пародии», объединяющее все функциональные средства ее. Попадая в это поле, отдельный пародийно осмысленный образ соотносится с другими и, как стрелка компаса, поворачивается в направлении пародируемого литературного противника. Не претендуя на сколь-нибудь полный охват работающих на пародию средств, отметим лишь некоторые ее разноразмерные проявления в тексте комедии.

Сам по себе факт полемики с принципами сентименталистско-карамзинистской поэтики в комедии Грибоедова указывался многими исследователями⁶⁵. Так, любовная линия Софья – Молчалин строится в полном соответствии с канонами сентиментализма и представляет собой пародическое переосмысление распространенного сюжета сентименталистской литературы. В связи с этим можно сопоставить грибоедовскую комедию и, например, чувствительную повесть А.И. Клушина «Несчастный М-в», фабула которой также основана на ситуации любви богатой и знатной девушки к человеку более низкого звания⁶⁶. Совпадение касается даже имени – главную героиню повести тоже зовут Софьей. Нежелание отца отдать дочь за не имеющего состояния и бесчинного домашнего учителя препятствует счастью влюбленных и приводит к трагическому финалу: М-в стреляется, будучи изгнан, а безутешная Софья остается верной его памяти. Примерно так, через лите-

⁶⁴ Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума». С. 65–66.

⁶⁵ См., напр.: *Фомичев С.А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // Рус. литература. 1969. № 2. С. 57–58; *Соловьев В.* Живые и жилы. С. 164–165; *Петров С.М.* «Горе от ума»: Комедия А.С. Грибоедова. М., 1981. С. 37–38; *Кичикова Б.А.* Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова: (Поэтические жанры в структуре стихотворной комедии) // Рус. литература. 1996. № 1. С. 138–150; *Шаврыгин С.М.* Грибоедов и Карамзин // Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 130–145; и др.

⁶⁶ *Клушин А.И.* Несчастный М-в // Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 119–141. Несколько ранее и независимо от нас на это произведение в связи с любовной фабулой комедии указала Б.А. Кичикова (*Кичикова Б.А.* Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова. С. 139). Сходство выводов при независимости подходов говорит о достоверности сближения двух произведений.

ратурно-сентименталистскую призму, видит свои отношения с Молчалиным и Софья Фамусова. Потому-то столь болезненно для Софьи открытие истины, далекой от литературных стереотипов, когда она должна не только отвергнуть возлюбленного, но и пережить крушение всей личностной идеологии⁶⁷.

Пародируются и сами образы Софьи и Молчалина. В Софье подчеркнуты черты сентиментальной героини; в реплике Молчалина они снижены до циничной грубости: «Пойдем любовь делить плачевной нашей крали». В этих словах снижается, преломляясь, тот облик чувствительной возлюбленной, который обрисован в творчестве Н.М. Карамзина:

Знайте также, что она
Не Венера красотой –
Так худа, бледна собою,
Так эфирна и томна,
Что без жалости не можно
Бросить взора на нее⁶⁸.

В духе сентиментального героя изображен и Молчалин. Стоит сопоставить его изображение с портретом чувствительного юноши из карамзинской «Юлии», как сразу станет очевидным пародическое снижение образа. «Кто был Арис? – молодой человек, воспитанный в чужих краях под смотрением не наемного гофмейстера, но благоразумного и нежного отца своего. Не будучи красавцем, он нравился своею миловидностью и кроткими любезными взорами, одушевленными огнем внутреннего чувства. Он краснелся, как невинная девушка, от всякого нескромного слова, сказанного в его присутствии; говорил немного, но всегда основательно и приятно; не старался блистать ни умом, ни знаниями и слушал каждого, по крайней мере, с терпением»⁶⁹. Противостоит ему князь N*, «любимец природы и счастья, которые осыпали его всеми блестящими дарами своими; знатный, богатый, прекрасный собою. Во всех обществах говорили о молодом князе, все хвалили его, а более всего женщины... Не могли надивиться уму его – даже и тогда, когда он говорил о погоде»⁷⁰. Примерно так смотрит на Чацкого и Молчалина Софья; они выстраиваются ею в определенную литературную оппозицию. Чацкий, по ее мнению, носитель такого ума,

Что гений для иных, а для иных чума,

⁶⁷ Впрочем, открытый финал сохраняет возможность для Софьи остаться в рамках сентименталистского мировоззрения, переключившись в истолковании Молчалина с одной литературной маски («идеальный герой») на другую («коварный соблазнитель»).

⁶⁸ Карамзин Н.М. Странность любви, или Бессонница // Полн. собр. стихотворений. С. 125.

⁶⁹ Карамзин Н.М. Юлия // Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 107.

⁷⁰ Там же. С. 108.

Который скор, блестящ и скоро опротивит,
Который свет ругает паповал,
Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал...

Молчалин, с ее точки зрения, – идеал, вобравший все добродетели чувствительного героя. Но это мнение героини, сформированное литературными канонами сентиментализма, далеко от реальности. Сопоставление Молчалина и Ариса резко прозаизирует образ грибоедовского персонажа и способствует его восприятию как пародии на чувствительного героя. «Чужим» краям Ариса соответствует провинциальная Тверь, где «корпел бы» Молчалин, не окажи ему протекцию Фамусов; наставления «благоразумного и нежного» его отца сводятся к формуле «угрожать всем людям без изъятия»; умение слушать собеседника превращается в отказ от собственного суждения; «добродетельные правила» он демонстрирует, флиртуя с Лизой. Очевидны и другие пародические параллели во внешности и поведении персонажей: Арис «краснелся, как невинная девушка, от всякого нескромного слова» – Молчалин «услужлив, скромненький, в лице румянец есть»; Арис «не старался блистать ни умом, ни знаниями» – Молчалин «а чем не муж? ума в нем только мало» и т.д.

Художественные детали зачастую тоже ориентируют читателя и подсказывают ему направление пародии. Пример такого использования детали приводит В. Соловьев: «В самом «Горе от ума» также присутствует полемика с поэтикой карамзинистов. Чацкий так характеризует Молчалина:

Бывало, песенок где новеньких тетраль
Увидит, пристаёт: пожалуйста списать.

Это очевидный камушек Грибоедова в огород противоположного литературного лагеря, который культивировал и развивал жанр песни⁷¹. Привлекал внимание исследователей и сон Софьи, в котором обыкновенно видят пародию на «бесчисленные сны у Жуковского и его литературных соратников»⁷². На наш взгляд, можно попытаться провести сближение этого весьма примечательного фрагмента грибоедовской комедии с похожим эпизодом сентиментальной повести П.Ю. Львова «Роза и Любим»⁷³. Главная героиня Роза (имя влюбленной пастушки как нельзя лучше соответствует теме данной статьи) видит сон, который, возможно, послужил литературным источником сна Софьи. Ей снится идиллический пейзаж с тенистыми кустами, цветущими розами,

⁷¹ Соловьев В. Живые и жильцы. С. 164–165.

⁷² Там же.

⁷³ Львов П. Ю. Роза и Любим // Русская сентиментальная повесть. С. 33–61.

мягкой муравой и прочей атрибутикой идиллического жанра; появляется Купидон, держащий в одной руке розовый венок, а в другой – привязанные на ниточке два сердца. Но эмоциональная тональность сна резко меняется: «Но Розе, Розе ничто не приятно; она Любима не видит; вотще гуляющие по воздуху на золотых облаках эроты нисходят к ней, прыгают пред нею и обвивают ее цветочными цепями. Для нее без милото и сам рай служит темницею. Вдруг звук цепей поражает ее слух: какое зрелище для любовницы! Она видит Любима, скованного и ведомого вдали от нее какими-то чудовищами; он, рыдая, произносит ее имя, рвется к ней; но его не пускают»⁷⁴.

В рассказе Софьи обнаруживается ряд похожих моментов:

Потом пропало все: луга и небеса...
Мы в темной комнате. Для довершенья чуда
Раскрылся пол – и вы оттуда
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери,
Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.
Он будто мне дороже всех сокровищ,
Хочу к нему – вы тащите с собой:
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!
Он вслед кричит!

Софья, придумывая сон, по-видимому, берет за основу литературный образец из близкого ей жанра чувствительной повести⁷⁵. Сон пародируется, с одной стороны, введением в его состав инородных для него образов, а с другой – общей функциональной установкой этого фрагмента в пьесе. Действительно, Фамусов, который появляется во сне Софьи в виде какой-то зловеще-инфернальной фигуры, довольно забавен. Пародия реализуется и за счет осознания читателем вымышленности сна. Цель рассказа Софьи вполне практична: ей необходимо скрыть от отца свое ночное рандеву с Молчалиным и объяснить свое раннее «пробуждение». Таким образом, «высокая» функция сна у П.Ю. Львова (аллегорическое изображение любовного чувства и предсказание счастливой развязки) снижается до сюжетно мотивированной лжи.

Если считать сон Розы литературной параллелью ко сну Софьи, то возникает и еще один любопытный момент. Софья обрывает рассказ, поскольку не может изложить Фамусову дальнейший ход событий. А дальше во сне Розы Купидон одолевает всех чудовищ и освобождает

⁷⁴ Там же. С. 56.

⁷⁵ Б.А. Кичикова видит в рассказе Софьи пародическое преобразование жанра баллады: «Сон Софьи представляет собой пересказ некоего обобщенного, пародийно-усредненного сюжета, балладные признаки которого очевидны» (Кичикова Б.А. Жанровое своеобразие «Горя от ума» Грибоедова. С. 144).

Любима. «Пастушке приснилось, что она, обрадованная такою счастливою участию, поверглась без обороны в объятия своего любезного, а он ее целовал, играл с нею и открыл ей новые утехы, кои всего на свете сладостнее, восхитительнее и бесценнее»⁷⁶.

Такой конец сна вполне очевиден для владеющей поэтикой сентиментального жанра Софьи и закрыт, недоступен для Фамусова, не знакомого с ним. Поэтому после рассказа Софьи он всего лишь озадачен, хотя и смутно ощущает, что что-то здесь не так.

Пародические параллели сна Софьи и сна Розы также работают на общую пародийность текста. Говоря о вполне определенной адресной отнесенности пародического эпизода с рассказом Софьи о ее сне, необходимо отметить и реминисценции из карамзинистской поэзии, содержащиеся в последующей реплике Фамусова. Фамусов, выслушав объяснения Софьи и Молчалина по поводу их «нечаянной» встречи, выносит своего рода вердикт:

Ну, Сонюшка, тебе покой я дам:
Бывают странны сны, а наяву страннее;
Искала ты себе травы,
На друга набрела скорее;
Повыкинь вздор из головы;
Где чудеса, там мало складу.

Не раз указывался источник для последнего стиха: реминисценция, безусловно, связана со «Светланой» В.А. Жуковского⁷⁷. Можно видеть реминисценции и во втором стихе приведенного отрывка. Ее источником служат строки стихотворения Н.М. Карамзина, помещенные им в письме к И.И. Дмитриеву с поздравлениями в честь его 27-летия:

Бывали страшны сны, бывали и приятны;
Но значат ли что сны? Не суть ли только дым?⁷⁸

Функции обеих реминисценций – еще раз подчеркнуть пародийный характер эпизода и комизм, создающийся из-за несоответствия бытового, приземленного образа московского барина Фамусова и высокой, поэтической ориентации источника перефразированных реплик. Читатель, уловивший аллюзию, конечно, легко почувствует иронию Грибоедова по отношению к поэзии названных авторов⁷⁹.

⁷⁶ Львов П.Ю. Роза и Любим. С. 56.

⁷⁷ См., к примеру: *Фомичев С.А.* Национальное своеобразие «Горя от ума». С. 58.

⁷⁸ *Карамзин Н.М.* Полн. собр. соч. С. 56.

⁷⁹ В.А. Западов, обративший внимание на наличие в тексте комедии реминисценций и цитат из иных художественных систем и рассмотревший одну из них, связанную с языком русской трагедии XVIII в. (в речи Фамусова из того же 4-го явления I действия), пишет: «Таким образом, московский барин и чиновник, мнимодобродетельный «отец семейства» Фамусов с перепугу вдруг начал изъясняться языком благородного героя

Отметим, кстати, что и Софья, и Лиза носят имена из арсенала сентименталистской антропонимии и, значит, непосредственно отсылают к произведениям соответствующей направленности. Скажем, в жанре чувствительной повести имя *Софья*, кроме героини упомянутой выше повести А.И. Клушина, принадлежит главной героине повести П.Ю. Львова «София», повести Г.П. Каменева «Софья», повести неизвестного автора «Модест и Софья» и т.д. Имя *Лиза* встречается в повести неизвестного автора «Колин и Лиза», а после карамзинской «Бедной Лизы» получает распространение в многочисленных подражаниях Карамзину; в качестве примера можно привести хотя бы «Несчастную Лизу» неизвестного автора, опубликованную в 1810 г. Интересно, что нередко используется и имя *Роза*: так зовут, помимо героини названной выше повести П.Ю. Львова, также персонаж повести Н.Ф. Эмина «Роза».

Таким образом, все три антропонима *Софья*, *Лиза* и *Роза* могут ассоциироваться у читателя с сентименталистской литературой, причем взятой в самых ее показательных, ярких жанрах, таких как чувствительная повесть, кризис которой к концу 1810-х гг. был очевиден для очень многих читателей. «Приведенные примеры убедительно свидетельствуют о вырождении жанра чувствительной повести, которая становится однообразной, беспрестанно варьирует одни и те же образы, пользуется одними и теми же средствами выражения, идет по пути идеализации действительности. В центре изображения – мир чувств героев, вопросы социального бытия подменяются изображением ощущений отдельно взятой личности, в повестях не ставятся актуальные вопросы современности, а героев ограждают от столкновения с общественными противоречиями. Чувствительная повесть утрачивает и сюжетное движение. Авторы вытесняют изображение чувств героев собственными субъективными переживаниями, доводят субъективизм до предела, и внешний мир их интересует только как повод для того, чтобы зашевелились струны их души. И поэтому они создают фальшивые, слащавые произведения, утратившие не только идейную остроту, но и какие бы то ни было художественные достоинства»⁸⁰.

Грибоедов, направляя пародию против своих литературных противников-карамзинистов, использует отсылки к наиболее показательному,

высокой трагедии -- и к тому же не просто героя, а, как правило, героя-любownika или юной героини. Комизм ситуации для человека начала XIX века усугублялся комизмом, происходящим из неожиданного стыка элементов различных художественных -- в данном случае драматических -- структур» (Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума». С. 68).

⁸⁰ Павлович С.Э. Пути развития русской сентименталистской прозы XVIII века. Саратов, 1974. С. 215–216.

сгустившему в себе характерные особенности карамзинистского мировоззрения и отчетливо обнаружившему свои недостатки жанру.

Как и антропоним Розье, для пародических целей автором применяется фамилия другого иностранца – танцмейстера Гильоме. Эта фамилия очевидным образом произведена от французского личного имени *Guillaume*. Известен и деминутив к этому имени *Guillot*, использованный А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине». В.С. Баевский, рассмотревший пушкинский антропоним, ссылаясь на комментарий В.В. Набокова, пишет, что это имя часто встречается во французских комедиях, а также отмечено в двух баснях Лафонтена («Волк, прикинувшийся пастухом» и «Пастух и его стадо»). Указывается, кроме того, на связь имени *Гильо* с фамилией танцмейстера *Гильоме*. «Сведения о Лафонтене и комедиях почерпнуты, по-видимому, из французского энциклопедического словаря, где сверх того указано, что... со времени Лафонтена оно устойчиво воспринимается как имя пастуха. В переносном же значении обозначает человека, который старается казаться не тем, кем является в действительности»⁸¹.

Известно, что в 1817 г. издано полное собрание сочинений Лафонтена, и это событие, вероятно, могло привлечь внимание Грибоедова к творчеству баснописца. Для нас представляет важность ряд моментов: во-первых, четко осознаваемая связь производного имени *Guillot* и производящего *Guillaume*, что позволяет перенести некоторые смыслы, присущие первому, на второе; затем, во-вторых, литературная традиция имени, связанная с французской комедиографией и жанром басни; в-третьих, семантический «ореол» имени и связанные с ним художественные характеристики.

Достаточно традиционное комедийное имя, устойчиво воспринимающееся как имя пастуха, применяется к танцмейстеру. Конечно, это пастух литературный, «пастушок», условный персонаж многочисленных сентименталистских произведений, как стихотворных, так и прозаических. Такой персонаж сразу приводит на память круг образов и мотивов, свойственных пасторали, эклоге, идиллии и прочим жанрам, развивавшимся в рамках карамзинизма. Любовная тематика, как известно, составляет существенный элемент этих произведений. Известен, видимо, своими похождениями и Гильоме, не случайно Чацкий спрашивает о нем в связи с его матримониальными притязаниями, а в качестве возможной супруги называет княгиню *Пульхерию Андревну* (имя *Пульхерия* от лат. *pulcher* 'прекрасный' вполне подходит супруге сентиментального воздыхателя). В первоначальном тексте Музейного авто-

⁸¹ Баевский В.С. Имя собственное в рифмах «Евгения Онегина» // Пушкин: Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989. С. 39–40.

графа амурные похождения Гильоме были отражены еще более отчетливо:

А Гильоме, куда глаза ни кинь
На наших дам, Госпожь Княгинь,
Под пару все ему подделаться успели,
Мадам достойнейших питомицы мамзели.

В процессе переработки текста комедии Грибоедов устранил это четверостишие⁸². Гильоме не только танцмейстер, «он и кавалер»; но его условная литературная галантность опять же пародийно снижается: цель ее весьма прозаична – сделать удачную партию и разбогатеть. А для этого ему просто необходимо изображать не того, кем он является в действительности. Бедный и незнатный танцмейстер в реальной жизни превращается в галантного кавалера и сентиментального влюбленного из мира чувствительной литературы⁸³; столкновение этих планов и рождает пародию.

10

Подведем итоги нашего исследования. Анализ функционирования собственного имени Розье в тексте грибоедовской комедии убеждает в наличии по крайней мере трех художественных функций, проявляющихся в контекстах разного уровня.

Первая функция – образно-характеризующая. Она реализуется в узком контексте, соотносимом с уровнем законченного в смысловом отношении фрагмента текста (эпизода), который в данном случае составляет десять поэтических строк. Читатель связывает семантику антропонима с этим узким контекстом, т.е. работает в режиме имя – непосредственный контекст. В результате проявления этой функции на основе

⁸² Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». С. 206.

⁸³ Н.К. Пиксанов считает, что связь *Гильоме* и «французика из Бордо» несомненна: «Сам Грибоедов мыслил их в одном образе, о чем свидетельствует первоначальный текст монолога в Музейном автографе» (Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». С. 206). Если принять постулируемую идентичность этих фигур, то можно предполагать реализацию в тексте, благодаря имени, еще одного смысла, не заявленного прямо, но вводимого намеком. Бордо известен как центр винодельческой промышленности. Быть может, Гильоме, имевший на родине совсем иную профессию, перевоплощается в танцмейстера лишь в силу жизненной необходимости. И.Н. Медведева, анализируя этот образ комедии, задает вопрос: «Не в качестве ли виноторговца, содержателя питейного заведения, явился в Москву этот бордосец, не с комиссиями ли по винному делу?» (Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова. С. 86). Комедийный мотив, связанный с приемом на должность учителя-иностранца, по своей истинной профессии далекого от педагогического поприща, известен в драматургии XVIII–начала XIX в. Можно вспомнить хотя бы Вральмана, сменившего профессию кучера на учительскую должность в «Недоросле». И Гильоме может оказаться таким же мнимым учителем танцев, как и пастушком, – на это и намекает его «говорящая» фамилия.

соотнесения внутренней формы имени и его десигната складывается определенное отношение к образу, характеризующееся комической окрасченностью и отражающее авторскую иронию.

Вторая функция – это функция композиционно-поэтическая (от слова поэтика). Имя как знак образа рассматривается здесь в соотнесении с другими аналогичными знаками с целью выяснения художественно значимых приемов построения образов в произведении. Естественно, исследователь должен здесь выйти за пределы микроконтекста и оперировать текстом всего произведения, т.е. перейти в режим имя – текст. В результате рассмотрения антропонима *Розье* на этом уровне отмечается прием художественно значимого противоречия, приводящий к пародическому сближению Розье и Софьи. Внесценический персонаж конденсирует, «сгущает» в себе комплекс идей и воззрений, присущий главной героине, и, пародически снижая, дискредитирует их.

Третья функция – литературно-полемическая. Она реализуется в произведении на широком фоне предшествующей и современной автору литературы. Контекстом для имени в этом случае служит тот набор художественных текстов, который так или иначе актуализируется в произведении. Для рассмотрения данной функции следует переключиться в режим имя – макротекст. В результате анализа антропонима *Розье* был сделан вывод, что макротекстом для собственного имени являются произведения писателей карамзинской школы в литературе 1790–1810-х гг., и пародия, таким образом, направлена против идеологически и художественно чуждого Грибоедову карамзинизма. Подвергая пародическому переосмыслению один из наиболее характерных для Карамзина и писателей его школы литературных образов, автор «Горя от ума» полемизирует со своими противниками, выступая против условности, закодированности их поэтического языка, оторванного от языка реального, общенародного, а также против неприемлемой для него замкнутости, «идеальности» их поэтического мира.

Разумеется, не нужно считать уровни рассмотрения имени изолированными, оторванными друг от друга. Напротив, они взаимообусловлены, а не противопоставлены один другому. В процессе чтения и при анализе текста они взаимодействуют, а восприятие читателем процесса порождения художественных смыслов имеет комплексный характер. От читателя (как и от исследователя) требуется только внимательное и неравнодушное чтение, готовность к интеллектуальному и эмоциональному сотрудничеству для раскрытия заложенных в художественном тексте эстетических достоинств. Именно об этом писал А.С. Грибоедов, формулируя принципы своей литературной поэтики: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне

выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, – но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной – дар, искусство; с другой – восприимчивость, внимание»⁸⁴. Надеемся, что проделанный нами анализ хотя бы отчасти обнаружил скрытые за антропонимом смыслы.

⁸⁴ Грибоедов А.С. [Заметка по поводу комедии «Горе от ума»] // Соч. М., 1988. С. 371.